

俄罗斯卓越的作曲家尼古拉·雅科夫列维奇·米亞斯科夫斯基於七十年前, 1881年4月20日生於華沙附近的諾沃·格奧爾吉耶夫斯克堡。他是軍事工程師的兒子, 由於工作性質的關係, 他的家庭時常遷居。当他还是个小孩子的时候就隨家人到过奧連布尔格斯基草原, 在喀山住过, 从那裏他跟着他的父親沿着伏尔加河和卡瑪河旅行, 而後在伏尔加河下游的城市下諾夫哥羅得居住, 最後定居在彼得堡。这位未來的作曲家在彼得堡畢業於陸軍学校和工兵学校, 同時也就在彼得堡受到了音樂教育。

他的姑母是他的第一个女教師，在这位女教師的指導下他開始彈奏鋼琴，依照著名的作曲家居伊的意見（居伊是工兵學校的教授，曾和米亞斯科夫斯基的父親同過事），他在彼得堡開始更有系統地學習音樂知識。這位年青音樂家不但醉心於演奏鋼琴和小提琴，聽音樂會和歌劇演出，同時他也開始嚐試創作並且研究音樂理論。在這方面，塔涅耶夫的得意弟子之一俄羅斯卓越作曲家格里愛爾的教學使他受到很大的裨益。

米亞斯科夫斯基是 1903 年於莫斯科和格里愛爾相見的，這時米亞斯科夫斯基正在軍隊裏擔任工兵軍官的職務。他到了莫斯科就寫信給李姆斯基-柯薩科夫，要求給他介紹一位莫斯科的音樂家。李姆斯基-柯薩科夫極其親切地寫了回信，並把他介紹給塔涅耶夫，依照塔涅耶夫的意見，他開始受業於格里愛爾。

下一年米亞斯科夫斯基回到彼得堡，在那裏他服兵役一直到 1907 年，以後決定獻身於音樂，

因此就退伍了。那時他已經是彼得堡音樂院的學生。在這裏他在李姆斯基-柯薩科夫和李亞多夫的指導之下進行學習。在這裏他和阿薩菲耶夫及普罗科菲耶夫這樣的俄羅斯卓越的音樂家們交往甚密，並和他們結成畢生最親密的朋友。1911年米亞斯科夫斯基畢業於彼得堡音樂院。

作曲家最初的一些創作嚐試開始於上世紀的九十年代。米亞斯科夫斯基最初是在業餘進行創作，因為工兵學校和軍隊的服務剝奪了他許多時間。雖然退伍使他在經濟上發生了困難，但他卻從此可以埋頭於創作了。

米亞斯科夫斯基在“蘇聯音樂雜誌”1936年6月号刊載的“我的創作道路”中說：“第一年我的處境是困難的，我住在父親那裏毫無收入，僅從夏天起我才開始以授課得到一些收入。我認為1907年的夏季是我初次感覺到自己幾乎已成為專業音樂家了，這個夏季在創作方面也是有成績的：創作了四部鋼琴奏鳴曲，其中兩部是多樂章的（一部是作

品第六号),十二首鋼琴小曲,一首四樂章的弦樂四重奏,最後創作了以巴拉梯恩斯基的詩为歌詞的第一部寫得完全‘通順’的浪漫套曲(作品第一号)”。

这样的創作成績對於一个青年人,特別是一个在音樂院才開始有系統地學習音樂的青年人來說,不能不認為是巨大的。而且就在這個時候,在米亞斯科夫斯基的創作裏就已確定地表現出了与俄罗斯音樂古典派的大師們相接近的特點。这些大師們是真正偉大的勤勉勞動者——例如李姆斯基-柯薩科夫的孜孜不倦的勞動就是俄罗斯音樂家的崇高榜样。僅举这一例子就足够說明了。

米亞斯科夫斯基从他的教師們那裏繼承了对日常頑強勞動的熱愛、对自己嚴格的要求;繼承了为他一生中所特具的驚人的謙虛态度,並且还繼承了廣泛的兴趣。他是名副其实的學識廣博的人。他具有高度的民族自尊心。由於他精通幾國語言,他不只鑽研俄罗斯古典文学,同时还鑽研西歐古

典文学。而且米亞斯科夫斯基在成年時代除了从事音樂和社会活動以外，幾乎把全部時間都用來深入研究祖國的歷史、文学和藝術以充实自己的知識，而当他在遊歷的時候他就像一位真正的藝術家和愛國主義者，為祖國大自然的瑰麗而讚嘆。

当米亞斯科夫斯基还是音樂院的学生時，就已創作了自己最初的幾部交響曲、室內器樂的重奏、鋼琴作品和浪漫曲。米亞斯科夫斯基和普罗科菲耶夫的早期作品於1908年初次公演，从1910年起米亞斯科夫斯基的作品開始出版。指揮薩拉哲夫於1911年的夏天初次演出米亞斯科夫斯基的交響音樂作品（交響詩“沉默”），次年演奏他的“第二交響曲”。同年（1912年）米亞斯科夫斯基在音樂報刊上發表他的批評論文和短評。这位作曲家後來回想起自己的音樂批評活動時寫道：“这种音樂批評的活動使我在批評上的敏感更加尖銳了，並且使我獲得了某些修养，这些修养甚至在我目前的教育工作中仍然起着作用。”

幾乎在整個第一次世界大戰時期米亞斯科夫斯基都是擔任着工兵軍官的職務和站在進步的立場上的，在這些年裏他的人生觀中進步的、民主的特點有了發展，特別是在蘇維埃政權的最初幾年中表現得特別明顯。米亞斯科夫斯基是俄羅斯知識界優秀的代表人物之一，這些代表人物在偉大的十月革命後馬上就傾向於勝利的工人階級，並且與工人階級一起在列寧-斯大林黨的領導下着手建設我們的社會主義國家。

米亞斯科夫斯基服務於蘇維埃海軍總司令部達三年以上，外國武裝干涉者和白衛軍被粉碎以後，他復員了。於1921年被任命為人民教育委員會音樂部的副部長。同年米亞斯科夫斯基在莫斯科音樂院擔任教授，在那裏這位作曲家進行他的教學活動約達三十年之久。同時，他仍舊繼續着緊張的創作工作，並且參加國家的社會生活。他同時在“作曲家團體”，在國立音樂出版社編輯委員會以及在蘇聯其他的團體裏工作。米亞斯科夫

斯基在晚年又是苏联作曲家协会組織委員會主席團委員，是“苏联音樂”雜誌的編輯委員以及莫斯科音樂館的顧問。

米亞斯科夫斯基的教学活動的成績是非常大的。他繼塔涅耶夫之後領導莫斯科作曲樂派，培養了幾十位天才大師。布達什金、符拉索夫、加雷寧、戈路別夫、卡巴列夫斯基、克留科夫、馬卡羅瓦、穆拉傑里、佩科、波洛文金、拉左列諾夫、斯塔羅卡多姆斯基、費列、恰恰圖良、舍巴林、雅采維奇以及其他許多苏联作曲家都在米亞斯科夫斯基那裏學習過。

这位作曲家在參加編纂格林卡、李姆斯基-柯薩科夫、柴科夫斯基、斯克利亞賓及其他俄羅斯偉大的大師們的作品時，也作了很多的工作。

1927年米亞斯科夫斯基榮膺了俄羅斯蘇維埃聯邦社会主义共和國功勳藝術家的稱號，1940年榮膺了藝術科學博士學位，1947年又榮膺了苏联人民藝術家的稱號。苏联政府对米亞斯科夫斯

基在發展蘇聯音樂文化事業中的卓越功績給予了很高的評價，除了授予他這些榮譽稱號以外並且還獎予他列寧勳章和蘇聯獎章。他在 1941—1950 年中因“第二十一交響曲”、“第九弦樂四重奏”、“大提琴協奏曲”以及“大提琴和鋼琴第二奏鳴曲”榮獲了四次斯大林獎金。

米亞斯科夫斯基於 1950 年 8 月 8 日逝世。

米亞斯科夫斯基所創作的“第二十七交響曲”和“第三十弦樂四重奏”在他死後（1951 年 3 月）榮獲了斯大林一等獎金。所以，蘇聯政府一共是以五次獎金褒獎了米亞斯科夫斯基在創作上的成就。

在 1951 年的和前幾年的榮獲斯大林獎金作曲家的名單中，都有米亞斯科夫斯基的學生們的名字，其中有交響樂隊用的敘事詩曲的作者——青年作曲家黑爾曼·加雷寧的名字（1950 年他畢業於莫斯科音樂院米亞斯科夫斯基班）。因此，我想引用米亞斯科夫斯基十年前所寫的一封信，這封信曾於 1941 年在莫斯科作曲家協會斯大林獎

金第一次獎授大会上宣讀，信中說：

“在音樂方面授與我們以斯大林獎金使我們感到驕傲和歡欣。特別是當我們想到獎金是以我們大家所熱愛的全世界勞動人民領袖斯大林名字命名的時候，這種感情就更加強烈起來。今年的獎金獲得者中以老年和中年一代的藝術家佔多數。我們‘老年人’即使在今後也不願放棄這偉大的榮譽並且力求獲得這榮譽的獎賞。但是我衷心地希望在這個藝術的競賽中今後的勝利將屬於我們的具有絕頂天才的青年人，青年人負有創造共產主義社會的第一部音樂、創造全世界最優秀的音樂的使命。”

現在，當那些在創作上遵循着社會主義現實主義崇高原則的天才青年作曲家們獲得了新的成就而使我們感到興奮時，我們帶着親切的心情回想起米亞斯科夫斯基的名字——這位音樂大師和卓越的教育家在最後十年中培養了八十多位蘇聯作曲家。

二

米亞斯科夫斯基半个世紀的創作活動的成果是巨大的。這位作曲家的遺作有二十七部交響曲，三部小交響曲，幾首交響詩和序曲，“斯拉夫狂想曲”和其他樂隊的作品，大合唱“基洛夫和我們在一起”，一部小提琴協奏曲，一部大提琴協奏曲，三十首弦樂四重奏曲，一部小提琴和鋼琴奏鳴曲，兩部大提琴和鋼琴奏鳴曲，幾十首鋼琴樂曲，百首以上的浪漫曲，以及許多獨唱和合唱的歌曲。

我們在米亞斯科夫斯基的早期作品裏就已感到這些作品與俄羅斯古典音樂有繼承的關係。米亞斯科夫斯基直接從他的教師們（李姆斯基-柯薩科夫和李亞多夫）那裏以及憑藉研究俄羅斯音樂藝術的偉大作品的方法來接受俄羅斯古典音樂的傳統。例如，格林卡的“伊萬·蘇薩寧”在他的幼年時代給他以極深刻的（按照作曲家自己的說法是使人震驚的）印象。不久以後，他認識了格林卡繼

承者們的音樂（“强力集团”大師們和柴科夫斯基的音樂）。

米亞斯科夫斯基从俄罗斯古典音樂家那裏接受了力求音樂的深刻的思想性、音樂的真摯性与真实性，接受了力求音樂与民歌的源泉有緊密的联系。是的，他在革命前寫的所有大型的作品，正像他自己在“我的自傳”裏所承認的一樣，幾乎都“帶有深刻的悲觀主义的痕跡”。在他最初的幾首交響曲和交響詩裏、以及在那時期寫的鋼琴作品（特別是在第二奏鳴曲）和浪漫曲裏，都表現了对當時周圍現實生活的極端不滿，这种不滿情緒說明在那些年代中一部分俄罗斯人的心情，这些人痛恨沙皇制度的压迫，但並未表現出革命的積極性。

作曲家後來回憶說：“战争大大積累了我的內心的和外部觀感的印象，同時不知為什麼使我的樂思明朗愉快起來。”这个進化的原因当然是由於他与當時俄國軍界中具有民主和革命情緒的人們

以及勇敢而剛毅的俄國士兵交往，並且也由於他接觸了民歌。例如，在他 1918 年所作的以思想感情的樂觀明朗著稱的“第五交響曲”裏，作曲家就運用了許多他的前線筆記裏的材料，特別是運用了西部烏克蘭的“聖誕節祝歌”的主題。

這部作品已經和俄羅斯交響音樂作品的獨特的崇高的民族傳統緊密地銜接起來。自偉大的格林卡以來俄羅斯交響音樂作品就有特別顯著的民主主義傾向、形象的現實主義性以及富於深刻的哲學性的藝術概括等特點。這些特點使俄羅斯古典音樂具有了全世界、全人類的意義。而這些特點在米亞斯科夫斯基的“第五交響曲”裏也都完全表現了出來。所以，這部作品很公正地應被認為是在我們祖國蘇維埃時代曙光照耀下所創作的第一部卓越的作品。

藝術思想家和愛國主義者米亞斯科夫斯基一方面參加捍衛祖國防禦敵人和建設社會主義社會的工作，同時力求通過音樂形象來反映概括革命

的成功，特別是他的大型“第六交響曲”就是這種意圖的成果之一。他在 1922—1923 年所寫的這部交響曲的特點是充滿了強烈的戲劇緊張性和激動人心的悲劇氣氛。後來作曲家對這部交響曲進行了批判，指出把我們人民在革命和國內戰爭時代裏的犧牲看做是悲劇，其原因是因為缺乏理論修養和人生觀的基礎。

米亞斯科夫斯基的這個批評不僅針對他自己，並且也可以說是針對許多其他俄羅斯作曲家和作家的，這些作曲家和作家雖然衷心接受了革命，但在走上社會主義現實主義的道路以前，在創作的探求中要經歷一段長期而複雜的道路。米亞斯科夫斯基在這種探求的過程中，時常採用豐富的民歌，在作品中把民歌加工，這些作品在思想上都與過去我們人民的解放鬥爭、與在列寧-斯大林時代的蘇維埃國家裏所實現的偉大的改革相聯系的。

這位作曲家在 1923—1924 年所創作的“第八

交响曲”裏，打算描繪在过去的一个不幸的農民反抗地主压迫的形象。在这部交响曲的第二樂章裏奏出兩首俄罗斯民歌的曲調，而在第三樂章裏奏出巴什基里亞民歌“一个远征兵士之妻”的主题。俄罗斯民歌成为米亞斯科夫斯基“第十二交响曲”的基礎，这部作品是为紀念十月革命十五週年而寫的。作曲家在這裏把集体農莊建設的情景与鄉村的陈腐守舊的生活方式的形象相对照，但这个对照的思想藝術性不能使作曲家滿意。作曲家在他的“我的小傳”中指出交响曲的末章“僅外在地表現出我的構思，但內在的說服力不足”。

作曲家在創作上的探求終於在“第十二交响曲”以後的許多作品中完全獲得了成功。例如1935—1936年他听到巨型飛機“馬克西姆-高尔基”号遇难消息有感而寫的“第十六交响曲”应当被列为他的最优秀的作品之一。在这部交响曲中不僅完全表現出米亞斯科夫斯基的卓越的天才和高度的技巧，而且也表現出作为一位苏联藝術家

的人生觀的成熟。這個成熟首先是表現在作曲家把在進行創造性的勞動中與敵人作鬥爭中的堅韌不拔、經受一切考驗的蘇聯人民的英勇而有力的、對生活充滿了信心的形象和送葬進行曲（交響曲的第三樂章）中的悲痛形象相對立起來。

令人覺得意味深長的是在“第十六交響曲”末樂章中奏出作曲家早在 1931 年所創作的歌曲“飛機在飛翔”的主題，正是在三十年代米亞斯科夫斯基採用蘇聯詩人的詩句寫了幾部聲樂作品。他在這些年裏從事於用音樂來體現俄羅斯古典文學名著的形象，很有成績，他用萊蒙托夫、巴拉丁斯基、秋特切夫、傑爾維格及其他俄羅斯詩人的詩句創作了幾十首浪漫曲，同時也受到普希金的“青銅騎士”的啓示而創作了“第十交響曲”。

在斯大林第一個五年計劃初期，米亞斯科夫斯基完全為宏偉規模的建設和社會主義社會的日飛猛進所感動，作曲家在三十年代寫的反映我們現實生活的優秀歌曲有：“列寧之歌”（阿列克謝

伊·苏尔科夫作詞)，“尽情歌唱”(江布尔詞，他在这篇詩內歌頌偉大的斯大林)，“苏維埃之翼”(尼科拉伊·阿謝耶夫詞)等等。米亞斯科夫斯基在这些歌曲以後又採用斯切潘·席帕切夫的抒情詩寫了許多浪漫曲。

这位作曲家在偉大的衛國战争年代裏所創作的愛國主义作品中，特別是在充滿了英勇气概的戲劇性的“第二十二”、“第二十四交响曲”以及在史詩-大合唱“基洛夫和我們在一起”中，現代生活的主题莊嚴地發出音响。这首史詩-大合唱是在1942—1943年採用尼科拉伊·吉洪諾夫在列寧格勒被包圍的時候所創作的壯麗的詩句而寫的，为兩個独唱者、混声合唱隊和樂隊的大合唱。

米亞斯科夫斯基在战争年代还創作了許多其他作品，其中有第七、第八和第九弦樂四重奏以及鋼琴作品。其中更有一部分作品（例如兩首奏鳴曲作品第六十四号）是作曲家在青年時代所寫的、但又重新改寫的作品。必須指出作曲家的許

多其他早期的作品也是後來由他改作及重新校訂後而出版的。這是這位真正偉大的藝術家在創作上所特具的苦心孤詣的証明之一，他從來不滿意於他過去所寫的作品，永遠力求前進，“走向新岸”。

米亞斯科夫斯基對穆索爾斯基的這個遺教特別感到親切。我們在他的“我的小傳”中，在他與他的朋友的談話中，以及在公開發表的意見中時常感到他對自己的不滿意，感到他力求在創作上達到更卓越的成就的願望。米亞斯科夫斯基朝夕思慕的理想是“使音樂形象反映出與我們偉大的同代人的事物相聯系的感情，他們以天才的遠見和英明的堅定心來改造我們的生活”。米亞斯科夫斯基在1939年為斯大林六十壽辰而寫的“祝賀序曲”是與這個構思有聯系的一部作品。

但是米亞斯科夫斯基知道早在他年青時代的創作中就已表現出危機的缺點。當他在“我的小傳”中談到普羅科菲耶夫和他自己時，他坦白地認

为他的这些缺點是直接受到現代派音樂的影响。作曲家頑強地力求克服这些缺點，力求使他的作品充滿深刻而鮮明的思想以及力求用大众化的手法把这些思想真实地反映出來。但是他在这方面所獲得的成就，却始終不能使他滿意。例如米亞斯科夫斯基談到他的充滿歌曲音調的“第十五交响曲”時，他指出：“这仍然还不是我所要尋求的那种語言，还不是使我完全感到我是我們時代的藝術家的那种語言”。

联共(布)中央的關於穆拉傑里的歌剧“偉大的友誼”的決議，嚴厲地指責苏联音樂中的形式主义傾向，帮助了米亞斯科夫斯基澈底肅清了那些妨害他同样也妨害苏联其他許多天才作曲家的現代派資產階級音樂的影响，帮助米亞斯科夫斯基確立了社会主义现实主义的立場。

米亞斯科夫斯基最近的作品(榮膺 1950 年斯大林獎金的“大提琴和鋼琴第二奏鳴曲”，“第十三弦樂四重奏曲”以及最後在作曲家逝世前不久所

完成的“第二十七交响曲”)表现出他是如何深刻地接受了联共中央决议中对他的创作的严厉而带有原则性的批评, 并且也表现出他响应了在苏联音乐中确定现实主义倾向的号召。现实主义倾向的基本原则, 像决议中所说的就是“承认古典遗产、特别是俄国音乐学派传统的巨大的进步作用; 利用这个遗产并将它继续发展、在音乐中将高度的内容充实性与音乐形式的艺术完整性结合起来; 重视音乐的真实性和现实性; 重视它和人民及其音乐与歌曲创作之深刻的有机联系, 重视音乐作品的高度专门的技术, 而同时又具有朴素性并为听众所理解”。

三

1940 年米亞斯科夫斯基所创作的“第二十一交响曲”(作品第五十一号, 升 f 小调) 於 1941 年荣膺斯大林一等獎金。

这部交响曲的立即引起听众注意的结构是它

的最大的特點。大家都知道，在偉大的俄羅斯和西歐大師們的創作中時常發現所謂奏鳴交響曲形式，早在音樂發展的古典時期就証明了它是富有生命力的。例如貝多芬、鮑羅丁、柴科夫斯基和許多其他的古典的作曲家以及現代作曲家的交響曲就是用這種形式寫成的。

這種形式不是以抽象的公式創造出來的，而是經過那些力求使大型的交響音樂和室內器樂作品內容豐富的作曲家們在創作上長期探求以後才創造出來的。的確，古典交響曲是包括了廣泛的人類思想感情，依次把人類思想感情體現在組成奏鳴交響套曲的四個樂章中。

這部大套曲的第一樂章照例是奏鳴曲形式的快板，即快速度的結構（常常帶緩慢的引子），並以三段對稱的原則為基礎。首先奏出對比的主題。這就是提示部（從字義講是敘述的意思），它是由主部、連接部、副部（有時有兩個）及結尾部組成的，這些部就是人們把它們叫做奏鳴曲形式作品

中的一些主題。後來展開部開始。展開部時常是主題的衝突性的、有時帶着強烈戲劇性的對比，這對比引向肯定樂思，這就是再現部，即重複由作品的主要音調所組成的提示部的材料。但是這種重複照例不是逐字逐句的重複，却包含有一些變化，而這些變化使人感覺為展開部形象在感情上的結論：例如，在時常演奏的蕭邦的兩首鋼琴協奏曲（ b^b 小調和 b 小調）的頭兩個樂章中，我們聽到在再現部中並沒有戲劇性的第一主題（主部），而是用副部的廣闊富於表情的曲調肯定抒情性的因素。

在古典的交響曲裏，繼奏鳴曲形式快板之後是緩慢樂章，其中通常多半是思考和幻想的形象。第三樂章是諧謔曲（Scherzo 按意大利語的意義是詼諧），時常帶舞蹈曲的性質。從十九世紀以來在俄羅斯和西歐作曲家的許多交響曲和奏鳴曲裏，諧謔曲排列在緩慢樂章的前面，但是這兩個樂章的形象範圍顯著地擴大起來。例如鮑羅丁的“勇士

交響曲”中的諧謔曲使人感覺是練武的情景，但是後來的緩慢樂章使人覺得是巴揚敘說勇士們的功勳。在蕭邦的鋼琴奏鳴曲裏把著名的“送葬進行曲”作為第三樂章，雖然奏鳴曲的第二（快板）樂章一點也不包含有談諧和諧謔的性質，而是充滿了強烈和緊張的戲劇性。這甚至可能是敘述英雄的死亡，敘述他入葬以前的情景。

從這些不多的例子裏就可以看出，奏鳴交響曲形式是多麼靈活。交響曲的第四（末）樂章通常是用快速度寫的，正像第一樂章一樣，多半是用奏鳴曲快板形式寫成的。偉大的俄羅斯大師們創作上的探求在處理多樂章器樂作品的末樂章上，是有特出成就的。我們只要舉出柴科夫斯基的充滿了抒情-戲劇性的獨創的交響曲，或者舉出後來格拉祖諾夫和其他作曲家的創作中獲得那些成功發展的鮑羅丁的交響音樂的史詩的傳統就足够了。

在俄羅斯古典音樂家的作品中內容從來沒有

和內容所具有的形式相脫離的現象。不僅在奏鳴-交響套曲的個別樂章的處理上，而且在樂章的數量上也不是什麼一成不變的和一定的。可以舉出李姆斯基-柯薩科夫的一樂章鋼琴協奏曲和斯克利亞賓的一些一樂章鋼琴奏鳴曲為例。我們分析這些作品的形式時，發現它們有奏鳴曲快板的一些特徵，但同時我們也發現有奏鳴交響套曲的其他樂章的因素也插入在裏面，表現在擴大這一形式範圍的緩慢和活躍的（諧謔曲的）段落中。在這裏俄羅斯大師們創造了敘述和發展樂思和形象的新方法，例如他們把那不必要的、形成獨立慢樂章的非常廣闊而緩慢的前奏和段落加到展開部中去，以及他採用第二展開部（在再現部以後）來代替末樂章等等。

米亞斯科夫斯基把與以上相類似的結構原則運用到他的單樂章的鋼琴奏鳴曲、即第二和第三奏鳴曲中去，同時也運用到“第十交響曲”中去。“第二十一交響曲”同樣也由一個樂章所組成，但

是这一个樂章裏面包含了大奏鳴-交响套曲的許多丰富和多样化的对比，这就說明这位作曲家大胆地發展了並且融会貫通了套曲的古典傳統。

交响曲以廣闊的前奏開始，这首前奏所展開的富有詩意-如歌的主題是由独奏的單簧管奏出的。單簧管被巧妙地运用在俄罗斯許多古典音樂的總譜中，而民間樂器的手法在那些總譜中也曾獲得很好的發展。特別是單簧管在俄罗斯的總譜中經常讓它奏出具有蘆笛音响性質的曲調。米亞斯科夫斯基的“第二十一交响曲”的前奏主題也恰恰具有这样的性質。



構成这个主題的俄罗斯民歌音調馬上確定了曲調的民族色彩，把我們引入交响曲的形象境界中去了。在我們面前呈現出我們祖國一望無涯遼

闊的大地，這大地為陽光所照耀和瀰漫着蘆笛的
音響，造成了完滿沉思、冥想的情緒。

前奏的第二主題不同於抒情的第一主題的地
方就是它富有意志的、表現突進的性質，這性質在
曲調一開始的八度跳躍中就已令人感覺到，並且
這開始處的八度跳躍在交響曲的以後部分中有很
大的意義。



這個新的主題由弦樂組奏出，而後由低音區
中的大提琴、低音提琴及巴松管重新奏出前奏的
第一主題，這一主題在這時帶有史詩的雄偉的性
質了。同時高音區中的弦樂和木管樂器還奏出一
個簡短的主題 給人以愉快、興奮激昂的印象。



弦樂組在開始所奏出的交響曲的主部（即奏

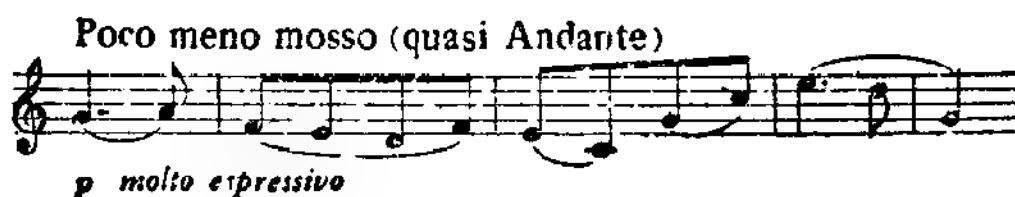
鳴曲快板的第一主題) 表現出有更大的積極性和意志突進性。



曲調的結構，較快的速度，有力的節奏，向高音區突進的明顯增強的力度——所有这些都决定了这个音樂形象的光明樂觀性。由於在这一主題的末尾作曲家把前奏的第二主題的强有力的樂句引入，因而更加强了这形象的樂觀性。

前奏第二主題的号召的呼声，像我們已說過的那樣从八度上升開始，在這裏首先由法國号奏出，而後又由其他樂器奏出，起連接部的作用。

副部(奏鳴曲形式快板的第二主題)以抒情的歌唱性为特徵，它和主部一样首先由弦樂組奏出：



在一開始用小号独奏出簡短句子的展開部裏，作曲家不僅巧妙地發展了提示部的主題的材料，而且也發展了前奏主題的材料——例如我們在最後的高潮裏听出前奏第三主題的曲調的輪廓，但主部与副部的对比在這裏仍然是戲劇性衝突的基礎，其中第二主題充滿了勇敢的積極性和兴奋激昂是这个对比在感情上的結論。

由整個樂隊的很長休止符來与展開部分開的再現部在開始部分也特別強調这种樂觀性的結論，於是主要主題的再現部開始出現，但是它這時比在提示部裏的聲音要响亮得多，同時也比在提示部裏的音程高出八度。後來我們又一次听出前奏的第二主題的、有毅力的呼聲，這呼聲由弦樂的下降經過句來伴奏。大提琴的華彩在中音區中沉寂下來，並在這華彩的背景下出現了由單簧管①

① 在刊印的總譜中這個聲音是由巴松管奏出的，但是在作曲家送給本書作者的樂譜中，作曲家在配器上作了許多修改，其中也包括這個地方。

所奏出的沉着的音响，从这沉着的声响裏引出以後的抒情段落，於是在再現部裏奏出副部，但這裏副部要比在提示部裏色調要更加“明朗”。

尾声的結構富於技巧，它是以前奏的第一（在低音區裏奏出的）和第三（在中、高音區裏奏出的）主題結合起來的强有力的音响開始。這兩個主題在這裏以鮮明的樂觀的色彩完成了再現部的形象，但以後又出現了前奏和第二主題，這主題的形象按三段相對稱的原則完滿無缺地把奏鳴曲形式的快板鑲上一個邊。交響曲最後幾個小節弦樂和小號所奏出的最後的清澈的音响又一次使我們回到它的最初幾小節的“畫境”的氣氛中去。

“第二十一交響曲”的構思與祖國大地的形象、以及與祖國大地的瑰麗和遼闊的形象有不可分的聯系。但是交響曲的音樂遠遠超出抒情-冥想的情緒的範圍以外，這是因為由我們現實生活所產生的興高彩烈、明朗的樂觀、勇敢和智慧的感情使這部作品充滿了熱情。米亞斯科夫斯基的

“第二十一交响曲”正是用富有表現力的民族色彩的手法深刻地表達出这些感情。只有生活在苏联時代的音樂家才能創作出这样的交响曲。

四

“第二十七交响曲”（作品第八十五号，c小調）作於1949—1950年之間的冬季，^①是米亞斯科夫斯基的最後創作的一部管弦樂作品。这部交响曲在作曲家死後，1950年12月9日，在联盟院大廳作首次公演，指揮是加烏克。後來这部交响曲在苏联各个城市演奏。現在我們已經可以肯定地說它是一直保留在交响音樂会的節目中的苏联音樂作品中最高成就之一。

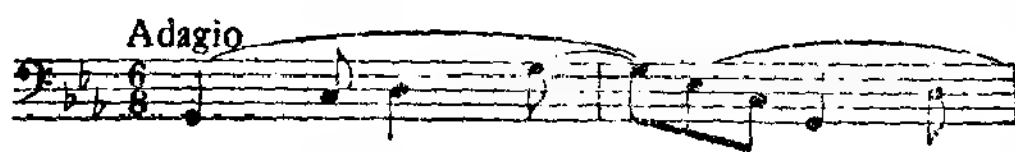
在“第二十七交响曲”裏很顯明地表現出米亞

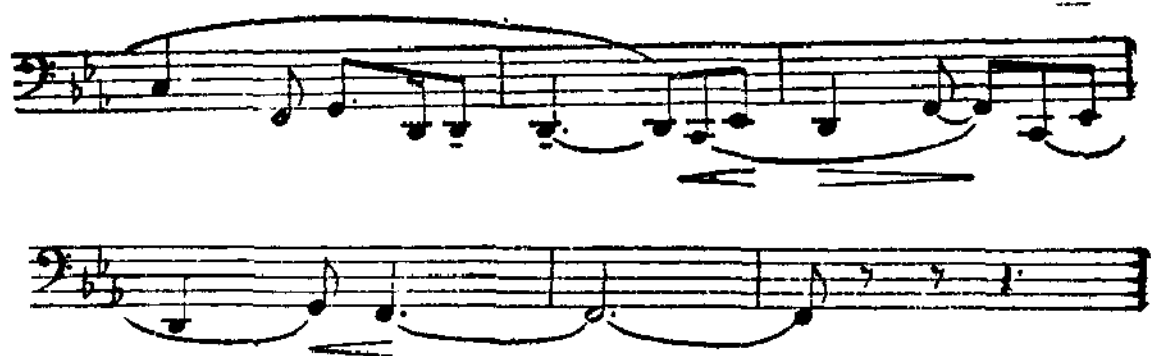
① 第一樂章完成於1949年12月6日，第二樂章——12月9日，第三樂章——12月15日。第一樂章的配器完成於1950年2月14日，第二樂章——2月16日，第三樂章——2月22日。这是米亞斯科夫斯基寫的最後一部總譜。

斯科夫斯基作曲面貌的最優秀的特點，這些特點是在他的創作過程中成熟的、並表現出他最後時期的創作的特點。藝術思想構思的深遠，形象的富有表現力，高度的技巧以及由於洞察俄羅斯藝術文化的源泉和實質而得到的睿智的純樸——這些就是米亞斯科夫斯基最後一部交響曲的無容置疑的優點。

這部交響曲是由三個樂章組成的，這三個樂章之間的關係是由統一的構思和內容有機地聯繫起來。在統一的思想 and 內容方面互相有機地聯繫着。第一樂章以緩慢的前奏開始，它把我們引到可以作為米亞斯科夫斯基創作特徵的形象的境界中去。在第一樂章的前奏開始時，在大提琴和低音提琴的節奏脈搏的背景下奏出寧靜而富於表情的領奏，這領奏給人以凝神深思的印象：

低音管





这个领奏的曲调后来转到低音单簧管，并在其他乐器的互相呼应中得到发展，同时速度也逐渐活跃起来。开始奏出奏鸣曲形式快板乐章的第一主题（主部）（交响曲的这个乐章就是用奏鸣曲快板形式写成的）。不难听出，这个主题开始时是逐字逐句的重复（但仅仅是速度加快——快速活泼 *Allegro animato*），而后前奏的领奏的曲调在俄罗斯民歌特有的音调上发展起来。

在这里我们感到，好像苏联人从深思中产生积极行动的意志，产生克服在为争取进步和幸福斗争的道路上障碍的意志。这个乐章整个戏剧性的刚毅的第一主题正是使我们感到是这样的。

刚开始叙述这个主题时在弦乐组柔和音响中

突出的法國号的節奏的重音、力度的逐漸增強和節奏的緊張，定音鼓森嚴的聲音，以及帶有法國号的雄壯的号召聲的銅管樂組所奏出的主題的高潮，都使我們產生這樣的感覺。

高潮過去之後，音響沉靜下來，速度也減慢，同時在樂隊裏出現美妙的蘆笛的曲調，這曲調由獨奏的單簧管流暢自由地奏出：

單簧管



這裏，即在連接部裏，音樂已經給我們以祖國

遼闊的大地，充滿了民間樂器的富有詩意的音响的印象。交响曲第一樂章的第二主題(副部)發展並加深了这个印象，第二主題起初由英國管奏出：

英國管



後來双簧管加進去，開始奏出以其他木管樂器的節奏為背景的双簧管和英國管的二重奏。第一、第二小提琴和大提琴如歌地、富於表情地奏出第二主題。以後又出現像蘆笛声的音响。这一次由長笛奏出前奏的主題，用前奏的主題(充当結束部分)結束交响曲第一樂章的提示部。米亞斯科夫斯基的“第二十七交响曲”沒有題材的標題，但毫無疑問的是第一樂章据以為基礎的主題已經包

含有富於藝術表現力的十分具体的形象，这些形象是：俄罗斯一望無涯的遼闊的大地和在这土地祖成長起來的英勇、机警而高尚的人們——我們的祖國和人民的形象。

正是这些形象在第一樂章的中間部分中、即在展開部中得到發展。我們在展開部可以分辨出以前出現过的主题，这些主题在这裏对照起來，進行藝術地概括和以後確定这些形象。展開部的規模並不太大，但它以戲劇的緊張性为特徵，这戲劇的緊張性为强有力地引入第一主题做了準備，於是再現部以第一主题開始，这一次这一主题是由整个樂隊在低音區裏莊嚴而响亮地奏出來。

我們所熟悉的作为联結兩個主要主题之間的段落，在这裏不是由單簧管而是由双簧管採取簡短和变化了的形式奏出。第二主题在展開部中起初由小提琴奏出，而後也在其他樂器組中得到發展，並且也和它在提示部中一样，用前奏的主题結束。

以後第一樂章的結束部分(尾声)所包含的廣闊發展，正是交響曲在開始時的这个形象的發展，作曲家在這裏把这一形象的意志積極性全面地揭示出來，抒情幻想的情緒完全被表現我們時代和这一時代的偉大成就的戲劇性的鬥爭的熱情所代替。

交響曲的第二樂章，也同第一樂章一樣揭示出深思的形象，但在這裏，深思渲染了悲痛的色彩。在銅管樂器（法國號、長號及大號）的沉重和弦裏，而後在較高的音區裏由木管樂器奏出沉思悲哀的主題。



代替以上主題的是由弦樂組低沉而柔和地奏出的以下主題，這主題以廣闊曲調的氣氛和由作

者註明的速度所要求演奏者奏出的崇高的表情為特徵：

弦樂器



我們有理由把這個主題及補充這個主題的木管樂器的段落（在這一段落中可聽到前奏主題的回聲）理解為祖國的形象。我們也有理由以想到我們人民所遭受的沉重的損失來解釋這個樂章最初的和弦的悲痛色彩。這是在交響曲的第二樂章的中間部分裏呈現出戰爭的暴風雨和霹靂的形象是我們在短促而森嚴的樂句中感到像雷在轟鳴。



这个樂句首先由法國号和小提琴奏出，以在低音區的驚慌不安的節奏背景下的弦樂和木管樂器的旋風似的經過句來伴奏，後來再由小号大声奏出。但是暴風雨疾駛而過——在樂隊的總的音响低潮以後，重新奏出廣闊而富有表現力的曲調，代替这个樂章開始時的沉思的主題。在這裏这个曲調得到了宏偉的發展，它充滿了更加鮮明的音色用來強調这个主題的敘事性和歌唱性的美。

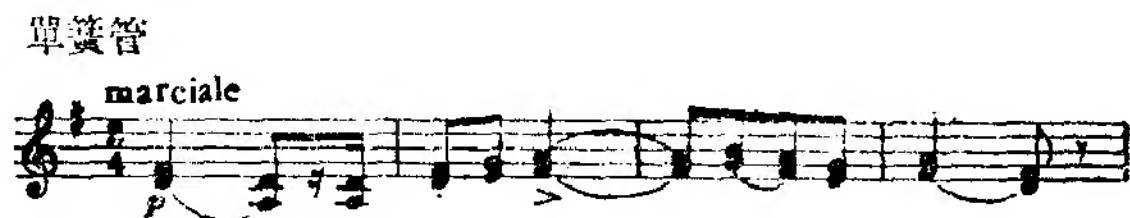
但是交响曲的这些形象在第二樂章中並未得到最後完成，在第二樂章的末尾又出現了抒情沉思的音响。整个作品的藝術思想是由第三樂章最後一部分（交响曲的末樂章）來完成的。

交响曲的最後樂章以堵塞号口的法國号的有節拍而沉重的声音（这个色調特別微妙而低沉的声音是以手堵着樂器的号口奏出的）開始，这声音

強調出中提琴和單簧管的短小句子，這些短小句子的發展引出具有華彩的音流，以後從這音流引出末樂章的富有戲劇性而激動的第一主題。



交響曲的末樂章是建築在兩個對比主題上，就像已說過的一樣，古典的奏鳴-交響曲形式的展開通常就是以兩個主題為基礎的。末樂章的第一主題以激動不安為特徵，和第二樂章的中間段落的形式相呼應。作曲家用以下樂觀明朗進行曲式的主题與第一主題對立起來。



在最初的敘述中（即在提示部中），這個主題

还未得到充分强烈的发展，只是到充满感情的紧张性展开部中才开始得到这样的发展。这里包含在末乐章中的这些主题因素发生激烈的冲突。这种冲突在艺术思想上的结果以及交响曲一切形象的发展的结果使人觉得是克服了激动的、戏剧性的惊慌不安和悲痛的情绪，肯定了对进步的光明力量的胜利信心，而我们伟大的祖国就是进步的旗手。

音乐家伊科尼科夫在米亚斯科夫斯基的“第二十七交响曲”初次公演不久后写道：“米亚斯科夫斯基的‘第二十七交响曲’（这部作品的总谱是由作者在死前病势严重时完成的），是一位苏联天才的作曲家的最充满灵感的一部作品。思想构思的深刻，技巧的完善，音乐语言的真实和充满激动的情绪，崇高的道德因素——所有这些使人想起古典的最优秀的范例。米亚斯科夫斯基的‘第二十七交响曲’是苏维埃艺术家的作品。当你听到这部卓越的交响曲的时候，由于它充满了只是为苏维

埃人所特有的內心的樂觀主義和肯定生活的力量，所以你一分鐘也不會忘記這部作品是蘇維埃藝術家的作品。”^①

按照米亞斯科夫斯基在寫“第二十七交響曲”時，從他對他所親近的人們的言談中看來，他已預知他將要逝世。所以我們應當把這位已逝世的大師的作為創作高峯的這部作品當作是他的遺囑，他把他自己熱愛祖國的全副精力和他對祖國的光榮和偉大的堅強信心都貫注在這篇遺囑中了。

① “蘇聯藝術”，1950年12月12日。